

坂本繁二郎と日本の油絵

真鍋 文子
(第二回生)

序

昨年は明治百年、今年は一九七〇年問題を前に、我國の社会は揺れ動いている。さて、このような、近代日本の開幕は明治時代に基礎を置いていることを否定できない。それは、島国である我國が初めて経験した海外文明摂取の時代であった。それまで、遠く大和・飛鳥・奈良時代に中国の文化が我國に入ってきたが、それはあくまで渡って来たのであり、積極的な働きかけからであったとはいえない。明治の、いわゆる御一新の時、我國の政治・経済・文化の総てに欧化の風が吹き込んだ。

特に美術の面を取り上げれば、洋画が導入され、次々と、追い打ちをかけるように新しいイズムが入ってきた。フォンタネージ以来の指導のもとに、洋画のアカデミズムが浸透するように見えた洋画界は、明治二六年に帰国した黒田清輝らの持ち帰った外光派が、たちまち主導的地位を占めるようになった。従ってオーソドックスなアカデミズムが十分、育たないままに、我國の洋画は成長してきたと言ってよいであらう。多数の芸術家はヨーロッパへ学びに行き、強い影響を受けて帰国し、新しいヨーロッパの動向を我國に伝えたのである。しかし、よく言われることであるが、それは須田国太郎氏も指摘するように、「切花」であって、そのイズムを育て上げた

伝統と根柢を捨て、いわば結晶した部分としてのイズムのみを持ち込むことにすぎなかった。梅原龍三郎氏はある時、二科を評して、「フランスの新作の店」と語ったという。このように、我國の洋画は地方的な存在として、主体性を持ち得ぬままに終始しなければならぬのであるうか。また、世界が一つになり文化もまた国境を超えて交流する時、そうした問いかけは無意味であろうか。それならば、民族、歴史、風土を越えた融合はどういう形で真に行われるのであろうか、そしてそれは可能なのか。

以上のような疑問を持って、私は一人の洋画家、坂本繁二郎を研究してみようと思う。彼は、三九歳の時フランスに渡り、三年間、彼地に学んだ。その結果、自己の方針を毫も動かされることなく帰国した。そのまま中央を離れ、九州福岡県八女の片田舎で一人制作に励んだのである。今年四月一四日、八七歳で逝去される時まで、明治・大正・昭和の三代を孤高の画家として歩んだが、一作一作が試みに満ち、多くの画論は新しいイズムを自分にびったりするよう解明して行く過程であるように思われるのだ。昭和二九年、第二七回ベニス・ビエンナーレに出品した時も不評であったと聞く。我国内では高く評価されていながら、何故国際的に認められないのだろう。我國の美術界は勿論、社会全体の動乱期に、自己の確信を失わなかった一人の画家の芸術を考察することによって、油絵の伝統的素地を持たない島国の、我國における油絵のより主体的な方向を見出すことはできないか、また、それは、異質文化融合の一つの形を示してはいないか、このような点に焦点を置いて述べていきたいと思う。

注1 土方定一著「日本の近代美術」岩波新書、昭四一・一〇・二〇、八六頁に「梅原（龍三郎）は大正十三年の二科評の中で」とある。

2

坂本繁二郎著「坂本繁二郎文集」中央公論社、昭三一・九・二五、三五九頁、笹村草家人氏宛の昭和二四・七・五の書簡に「小生の名前は坂本繁二郎が真とうであります」とある。

第一章 生い立ち

(一) 資質について

坂本繁二郎は明治一五年三月二日、久留米市京町に生まれた。坂本家は二百年以上も藩に仕えた久留米有馬藩の知行百五〇石の士族であったが、その幼い頃の士族というのは、最早「貧乏」の代名詞みたいなもの⁽¹⁾だった。しかし、坂本にとって、家計の苦しさ以上に印象に残っているのは当時の旧久留米藩士たちの異様な空気であった。坂本の芸術を語る場合、この久留米の特殊な状況を見逃すことはできない。それは、時代の潮流から取り残された久留米藩没落士族のうっ積した苦悶が、彼の精神的背景となつて強い、芸術への指向を促したと思えるからである。

明治二〇年代の九州諸藩は、維新の推進力であった。薩摩、長州に続き熊本、佐賀等の各藩は、維新政府と巧みにつながつた。しかし、久留米藩のみは、藩内での勤皇佐幕の抗争が激しく、河北倫明氏が引用しておられる。郷土誌『ちくこ』の一節を見れば「藩内の

輿論は真二つに分れ、これがためにお互に血で血を洗う抗争が起つた。⁽²⁾（中略）後世これを久留米の藩難といつて今日に伝えている」という。坂本自身も「氣持の整理もつかないまま時代に乗り遅れた旧藩士たちの暗い押えつけられたいらだちが、もの心のつき始めた私にもなんとはなしに伝わってきたことだ⁽³⁾」。「その頃（明治二〇年代）の久留米藩士族の青年層には、発狂者が沢山現われていました。没落士族の子弟が、變勃たる雄志のやり場がないところから来る内攻のせいだったかと思ひます。尤もその頃は子供でしたから、子供の目にそう見えたというのみで、実質の問題には触れんところがあるかも知れんが、そのころ頭の良かった青年が狂つたように、私の家の近所だけでも、五軒ばかり青年が牢囲いに入れられており、それが寒夜になると、『君もんくれんなアー』とおらむ声が聞こえよりました⁽⁴⁾」「個人の自由は厚い義理の壁ではばまれ、うかといつて柱になる思想はくずれてしまつたのですから、一軒一軒に一つの家風があつて、一家の思想はあるじが支配するという時代でした⁽⁵⁾」「時代の変遷とちぐはぐな生活の苦悶は、ちようど現代戦後の恰好にも似たものと思へます。維新前の久留米藩は佐幕派と勤皇派が対立し（中略）それぞれ目星しい指導者がみな失われ、われわれの頃には後のぼやぼやだけが残るような不幸を招いたようです⁽⁶⁾」と回想している。若さというものは、その活動力を燃焼させずにはいられない本質的な力を有している。その上、時代の空気は若者に敏感に伝わるものである。周囲の諸藩が東京で時代の推進力として活躍している状況の中で取り残されていた久留米藩の、柔軟で明晰な頭脳を持つ青年たちは、その主体性を發揮させることさえも、周囲の圧力で押えられ、氣位や義理で縛られていたのであつ

た。変動の時代が生み出した苛酷な現象の一例である。

この時期、久留米という小さな町は二人の大画家を輩出した。青木繁と坂本繁二郎である。この事は単なる偶然とは思えない。芸術に自己を投じた者と、発狂した若者とは、正に紙一重の行き方の相違であって、うつ積っていた強烈なエネルギーが共通要素として在り、二人の芸術を高く深くさせたと考えられるのである。

坂本と青木は同郷同年齢の作家としてよく比較されるところであるが、深い友情で結ばれていると共に、著しい対照を示している。

青木は一時に画壇の脚光を浴びながら間もなく放浪生活の末、三〇歳で夭逝した。これに対して坂本は、八七年の生涯を通じ、嘗々と自己の芸術を築き上げていった。また、緻密で論理的な思考をバックにした坂本に対し、青木は文学の中に浪漫的モチーフを求めた。

坂本が現実を基盤とした写真を根本としているのに対し、青木は空想型である。坂本が青木の芸術を十分認めながらも「追想記」という一文の中に「君の体質を感じの上からいうと、巻かれた反物のまがひ絹物の肌触りである」と言っているのは、二人の芸術の質の相違を語っているものといえる。坂本は太平洋画会に属し、青木はそこから白馬会に移っている。二人の相違が坂本に与えた影響については、谷口治達氏の次のような言葉を挙げておきたい、「青木の「虚」の美しさを眩惑されながらも見つめ、自分の方向を逆の「実質」に置き固めたのだ。友達に触れ合いの中から彼を知り、我を知っていく。坂本はことごとく青木の反対であり、青木を批判することで坂本の信ずる道を固めたといえる。青木がいなくても坂本は存在したのであるが、しかし青木がいたからこそ、坂本の体質は純化され強められたに違いない。」

さて、坂本が絵に親しむようになったのは、「いつごろから、絵の「虫」になっていったのだろうか、ときどき思い返すことがあります。いつとはなしにひまさえあれば、紙類を見つけ出しては、何かを書き散らすくせがついたのでしょう」と語るほど、自然であり、絵描きとして立つ決心は青木より遅い。青木が久留米中学明善校で男子一生の業として選ぶべき道を考え、芸術と定めてその実行に移るべく決意したのは、やはり対照される。それは家庭環境からでもあったといえよう。坂本の両親は、共に絵好きであったようだ。父親は金三郎といい、一九歳の時から江戸詰めとなり、そこで勝海舟について造船技術を学んだ工学者であった。船舶内容の精工な自作製図ものこっていたという。海舟への傾倒ぶりは「私の四歳上の兄に、麟太郎義邦と海舟の呼び名本名そっくりもらいうけていることとわかります」と、坂本自身述べているところから想像される。「父も画が好きで素人の余暇の楽しみに過ぎませんが幼年時代の小生等兄弟二人の為に描いて呉れた手紙類に武者画や草花の簡単な彩色を入れたようなもの現在も保存して居ります。氏神祭の御神燈の画や風の画等常に父のところに持込まれて居たそうです」と記し、母親についても、「母も画は好きで、手内職に作って居ましたおきあげ雛の顔は自分で描いて居りました。手紙のはしにちよいちよい画を入れたりして居ました。しかし何れも勿論ほんの素人の手すさみに過ぎません」とある。そして兄は、当時久留米にいた日本画家三谷有信について狩野派を学んでいた。このような環境の中で、極めて自然に絵を描くようになり、才能を現わしてきた。以上であげてきたような点が、坂本の資質に影響を与えた内的・外的要素であると考えられる。

(一) 洋画との出会い

坂本の父は、彼が四歳の時亡くなり、厳格な祖母くまと、放任主義のやさしい母歌子とに育てられた。絵の好きなことは、親類や知人にも知れ渡るようになり、知人から森三美の画塾を紹介されたのが、明治二年一〇歳のときであった。

森三美は、明治二〇年京都府画学校洋画科に学び、やがてその教授であった小山三造の弟子となった後、久留米に帰った。坂本が訪れた時、森は二〇歳であった。「なにしろ当時は絵といえは日本画ばかり、洋画のことなど夢にも知らぬ時代ですから、行くが行くまで森先生も日本画家とばかり思っていました」と述べている。森三美は当時久留米で唯一の洋画家であった。彼が何故京都まで行って油絵を学んだかは不明であるが、時代に乗り遅れた小さな町、久留米から多数の洋画家を輩出させた直接の貴重な指導者と言うことができる。ここで、浅井忠、タナー、コンステープルなどの、かなり精密な複写の模写を行なった。坂本より三年遅れて、明治二八年青木繁がこの塾に通うようになった。やがて青木は明治三二年中学を中退して、坂本より先に上京し、不同舎に入った。

坂本は、明治二八年、一三歳のとき高等小学校を卒業した。ここで、絵は勿論、他の学科にも優れ、神童とまで評判があった。一方、四歳年長の兄も秀才で、京都三高探鉱冶金科に進み、その卒業が坂本家の家族の将来を託す唯一の期待であった。家の事情で、坂本は中学へは行かず、高等小学校を出てからの五年間、兄が成人してから繁二郎のことを考えよう、という母親の気持もあって、ぶらぶらしていた。この間のことを、「ただむやみに描きたくて描きま

くったものです」と語っている。現在残っているこの時期の作品に、水墨絹本の「立石谷」⁽¹³⁾、水彩の「刈入れ」⁽¹⁴⁾、油彩の「秋の朝日」⁽¹⁵⁾などがある。いずれも、しっかりした構成や物を見る力は一五歳ぐらいの少年とは思えないものがあり、豊かな素質を思わせる。油彩の絵は絵の具もキャンバスも自分で作ったということである。しかし、自己流のくせもこの時について、後に苦心することになった。

さて、明治三年、祖母くまが亡くなり、相次いで翌年、卒業を目前にして兄麟太郎が二二歳で病死した。母一人一人の坂本家を支える責任が繁二郎の肩にかかることとなった。師の森三美の奔走で、母校の久留米高等小学校の図画代用教員となり、二年余り勤めた。このような急激な境遇の変化を体験して、絵で立とうという決意が、ようやく固まったのである。

(二) 上京の決意

坂本が、東京に出て本格的な勉強をすることにしたのは、二〇歳の徴兵検査のために帰郷した青木繁の絵の上達振りに刺激されたのが決定的なきっかけとなった。これは、よく知られているが、母一人を残して上京する決意は、想像に余りあるものであったろう。

「あのときばかりは父母健在で、兄弟の多い青木君が羨しくてたまりませんでした」⁽¹⁶⁾と語っている。同郷の向坂逸郎氏は、「明治時代に絵かきになることは世間に対する一種の反逆であった。(中略)絵かきは、その頃の田舎ではやくざ商売であった」⁽¹⁷⁾と記されている。また坂本自身、当時の心境を「幼少時代の回想」に次のようにも述べている。「このような状況で絵の研究に上京するのは、どこだ不合理減法で明かに冒険で、ただ行けるところまで行ってみるば

かりで、ただもう画を描くこと以外は一切の希望を自然に捨ててしまいましたが。しかし何というても母が小生一人を頼りにしているという矛盾は自分に迫っていますから、絶体絶命でありました。自分一人なら橋の下や立ん坊にもなれるが、そんなわけで全く捨身でした¹⁰。

思えば、当時としては珍しく一〇歳ぐらいから油絵と親しみ、女手で比較的自由に育てられながら、好きな絵を描きまくることが出来た。結果的に見れば、ここまでは幸運な糸に引かれて画才を自然に伸ばしてきたように思える。しかし、絵画を一生の仕事とする為、上京を実行した時から、一つの道を極めるための様々な苦難に直面することとなった。しかし、この時の「捨身」という態度が、既に東洋的ニュアンスを含んでいる点は注目されよう。

注1 坂本繁二郎著「私の絵・私のところ」日本経済新聞社、昭和四四、一三頁

四四、一三頁

2 河北倫明著「青木繁と坂本繁二郎」雪華社、昭和40、八頁

3 坂本繁二郎著、前掲書一三頁

4 坂本繁二郎著「坂本繁二郎文集」中央公論社、昭和31、三〇〇頁

5 坂本繁二郎著「私の絵・私のところ」一四頁

6 坂本繁二郎著「坂本繁二郎文集」三〇一頁

7 前掲書「追想記」大2年発行の青木繁画集に載せた。八四頁

8 谷口治達著「坂本繁二郎の道」求龍堂、昭和43、六八頁

9 坂本繁二郎著「私の絵・私のところ」一八頁

10 坂本繁二郎著「坂本繁二郎文集」三六〇頁、黒田重太氏宛書簡。昭和二五

谷口治達著前掲書 一六頁

11 坂本繁二郎著「私の絵・私のところ」二五頁

12 「立石谷」水墨絹本、144×81.5cm、明三〇、坂本一五歳

13 「刈入れ」水彩、約三〇号、明三一、一六歳

14 「秋の朝日」油彩、26.5×35cm、明三二、一七歳

15 谷口治達著「坂本繁二郎の道」三五頁

16 向坂逸郎「坂本さんの絵に思う」芸術新潮、昭和三八・二、四〇頁

17 坂本繁二郎著「坂本繁二郎文集」三〇三頁、「幼少時代の回想」昭和三〇・一二・一八談

18

第二章 不同舎に学ぶ

(一) 上京・不同舎での勉強

「東京へ一人出ても、母が田舎にひとり寂しく待っているということで絶対的に尻を叩かれ通して、貧乏に対して臆病だった私は、却って捨身になって消極的に我慢をする習性がついたようです。ですから、その頃私は、生きるということとはどこまで行けるか行けるところまで行ってみる試しだ、というふう⁽¹⁾に思いおりました」と、上京当時を回想している。しかし、青木繁の紹介で不同舎に入ってみると、同じように恵まれぬ境遇の仲間が、洋画への世間一般の理解が浅い時代にもかかわらず、描きたいという情熱にひたすら燃えて、集っていたのである。ここで、初めて石膏デッサンや裸体のデ

ッサンを行い、油絵の基礎的な順を追った学習を積んだ。この学習にとつて、久留米で身につけた自己流の手法はかえって邪魔になった。そこで坂本が取り組みねばならなかったのは、コンスタブルやターナーの色刷りの手本の模写や、近くの風景写生をして過した約十年間に出来た癖の清算であつた。当時の不同舎で直接指導にあたつていたのは、第一弟子の満谷国四郎で、小山正太郎はあまり顔を出さなかつたという。

上京して直に、どういう根拠で坂本が不同舎を選んだかは明らかではない。しかし、いわゆる旧派に属す不同舎・太平洋画会研究所に学んだことは、その性質から考えて、適切であり幸運であつたと思う。しかし、坂本は次のように語っている、「過去を清算せんとしたが十年間についた癖は中々改まらないので困つた。そしてそれ以来画がむづかしくなり遅々として出来なくなつた、今日になつて見ると自分として出京以来の出直しが果してよかつたか何うか疑問になつて居る」(昭二)。ここで、河北倫明氏の次の言葉に注目したい。「日本近代の環境は洋風美術を学ぶほどの人は、ほとんどアジアの哲学をふりむく余地がなかつた。(中略)洋風の技術をもつて、その内容の起点をかえるためにはよほどの自在な消火と大なる見識がなくてはならない。安井氏にしても梅原氏にしても、そこに危げない日本の美しさが出てきたのは、却つてその洋画技術の確かさによるものだったともいえる。フォンタネージ、小山正太郎のすじをひく坂本氏が一方において一段と油絵技術を本格化するとともに、日本近代美術の根本問題にぶつかつてきたことは、まさにその美術史的な位置を示すに足るものであらう」と述べておられる。上京以後の約五年間、新出発を志して旧癖と闘いつつ、基礎から学

び直し、それまで絵ほど楽しく自由で、容易なものはないと思つていたのが、遅々としてむづかしいものになつたほどの、この時期の努力は、洋画の特質の把握という上で、有形無形に役立っているのではないだろうか。坂本の絵画世界が、その後何度か展開を見せ、深められてゆくが、その原動力として有効に働いていると思われるのである。

不同舎、次いで太平洋画会研究所に通い、また自分自身で研究を重ねた成果は、やがて明治四〇年東京府勸業博覧会に出品した「大島の一部」、それに続く「北茂安村の一部」という作品として発表された。

(二) 「大島の一部」・「北茂安村の一部」

「大島の一部」は東京府勸業博覧会の中の美術品の公募コンクールを目指して、坂本が明治三九年夏、森田恒友と伊豆大島に写生旅行に出掛けて制作したものである。翌年開かれた博覧会では三等に入賞、十人中の首席であつた。「私にとって世間に認められた実質的な処女作ということになります」(昭二)と後に語っている。この時、青木繁は、大作「わだつみのいるこの宮」を出品し、三等に入賞したが、それは青木自身の予期に反したばかりか、その最末席であつた。次に望みをかけた文展にも失敗し、明治四一年以後、九州放浪の旅に立ち、中央画壇に再び返り咲くことはなかつた。従つて、この年が青木と坂本の画壇における運命の分岐点となつたのである。しかし、この審査は必ずしも公平ではなく、青木の作品は漱石の「それから」の中でも高く評価されている。

さて、大島の旅行で坂本は島人の生活を我が目で見ることによ

り、「私は人の世の暖か味を深くも胸に刻んだ、不断打寄する緑の浪に洗われて不断燃えて居る大島山は其儘此島人の心であらう」と記している。この感動が作品にも反映しているわけだが、題名に「一部」としてあるのは、坂本の人柄からくるいかにも坂本らしい言い方だ、とよくいわれる。この作品に出ている情景は他の何人でもなく、坂本自身が、正に実感した大島とその人々の生活であり、ここに坂本の作家としての良心と強い主張が出ていたのである。

次に、同年秋に始まった文部省主催の美術展覧会には「北茂安村の一部」を出品、入選した。これは夏に久留米に帰郷して画材を求めたものである。昭和三〇年に当時を回想した一文には「画作も当時は写生其場仕上げが唯一の方法になって居た私は、此百号のカンバスを現場にかつぎ出して写生したものである。(中略)盲目蛇で只矢たらに描き度いばかりであったものだ」とあり、また、「カンバスの端から描き出して、描いたところはもはや仕上がりという、あきれるほどに乱暴なやり方です」と語っている。更に「その頃の気持には生きて居る内には現在の如き芸術認識時代が日本に来ようとは全く予期の外であった。それだけに今日になって思うと当時の二〇代頃の学生気心が思出の中に目立つのである」と記して、洋画の認識の浅い時代の画学生の意気込みを伝えていると共に、作品への彼の執拗な打ち込み方もうかがえる。画面には、まだ外光々線は取り入れられていない。自然を喰い入るように見つめ、しかも客観的写真に徹して、厳密に描写しているところは、彼の堅実な歩調を示すものといえる。会場では、ゴブラン織りのようだとあの陰口もあったといわれるほど、細かく描きこまれている。前述の「大島の一

部」と共に日本の夏——生命力が最も発揮され、充実しているとして、坂本が最も愛した季節——の自然に画材が求められている。

さて、当時坂本は、絵画に対する次のような考察をしている。それは、「第一回公設美術展出陳の洋画に対する固理窟⁽¹⁰⁾」と題して、坂本なりの批評を加えるにあたり、彼自身の審査標準を述べているのである。絵画を「美の現実用方面を考慮した実用本位の絵画と、即ち美なるものは其如何なるものなるやを問はずして皆善也と云う意味に於て行う根本的美の為めの絵画」という二つに分け、彼は後者を標準とすること、次に、画面の構成要素は三つあり、「第一形、第二濃淡、第三色彩」がある。作品はこの三点の美が、どう働いているから判断し、己の感情のみを根拠とすべきではない。我国では絵画を、美趣によつて判断する人が少くないが、これは批評とはいえない。単なる個人の「主感情の発言」にすぎぬ、とする。しかし、美趣の中の「品格」又は「円満的美」だけは大切な標準であるとする。この四つの基準を以て「其目的とせる処と其に向つて施されたる技能の得失を確実に承知し意識せる範圍に於て」絵画の良・否を決めるべきだとしている。そして、技能とは線の引き方や色の着け方の技能ではなく、「精神の最真髓なるものに起因してそれを成功したるものを指す」とし、作家の、「本能」に着眼しているのである。そして、精神と技は、「異名同体」で、「直ちに技の拙は精神の拙と謂ひ得可し」と記している。最後に「絵画の美を発揮するのに二種類あり、一は直感的に強く一は漸達的にして追々に光輝を発するものはれなり」とし、通例、前者が認められることが多く、同展もその例に漏れていない。そのために「競争的皮相の作品勢力を増すが如き弊害の根原を成す恐なしとせず」と、当局の一考を求

めている。明治四十年、坂本、二五歳の時の発言である。このような考えに裏付けられた制作態度は、後に東洋・西洋の比較などを通して、更に深められて明確にされるが、根本において、変化をきたさないものである。

このように、上京後五年間の基礎学習の後、ようやく自己の絵画上の目標が定まってきた。日露戦争の勝利に酔っていた当時の日本は、文化面でも西洋文化を何とか吸収して、一流国になろうと背伸びし続けており、画壇の中も、新旧画派の対立が絶えなかった。更に、この頃よりフランス印象派を学んだ若い画家が次々に帰朝するようになった。こうした時代にあつて、なお冷静に自己の目標を模索している若い画家、坂本の存在は不気味な力強さがある。前述の二作品から、明治四三年に発表した「張り物」に至る間に、坂本は印象派風の明るい表現を取り入れるようになる。

注1 坂本繁二郎著「坂本繁二郎文集」中央公論社、昭31、三〇

四頁「幼少時代の回想」昭三〇・一二・一八談

2 前掲書、二六七頁「自分の事」昭二二・一

3 河北倫明著「青木繁と坂本繁二郎」、雪華社、昭四〇、一二三頁

4 「大島の一部」油彩、16×71cm、明四〇、二五歳

5 「北茂安村の一部」油彩、143×135.5cm、明四〇、二五歳

6 坂本繁二郎著「私の絵私のことろ」日本経済新聞社、昭四四、四五頁

7 夏目漱石著「それから」岩波書店、四一、六〇頁

「いつかの展覧会に青木という人が海の底に立っている背

の高い女をかいた。代助は多くの出品のうちで、あれだけがいい気持ちにできていると思った。云々」とある。

8 坂本繁二郎著「坂本繁二郎文集」一六頁「大島に往つて来ての話」明四〇・七・八

9 前掲書、二九一頁「北茂安村の一部につき」昭三〇・七

10 谷口治達著「坂本繁二郎の道」求龍堂、昭四三、七二頁

11 坂本繁二郎著「坂本繁二郎文集」二九二頁

12 前掲書、一七頁「第一回公設美術展覧会出陳の洋画に対する固理窟」明四〇・一二

第三章 印象派の影響

（一）「張り物」

先ず、この作品発表前後の坂本の背景を見てみたい。明治四一年、東京バック社に入社した。「東京バック」とは当時としては大きな発行部数の漫画誌で、この誌上に漫画を描く仕事である。これは生活の資を得るためであった。山本鼎の紹介で入社し、同僚に石井鶴三も居り、彼とは無二の親交を結ぶこととなった。約三年間勤めるが、作画に支障をきたすとの理由で明治四四年退社する。この間の作品としては、明治四三年の「張り物」、一点のみである。しかし、雑誌「方寸」が機縁となつて、結成された「東京パンの会」というサロン風なものに参加したり、「東京バック」で、主題の制約と闘いつつ社会現象を観察することなどの体験をした。これは、佐々木静一氏が言われるように「身辺の日常性を繊細で奥深い洞察で見渡す訓練」³⁾となり、坂本の絵を一層深味あるものにしたと思わ

れる。「パンの会」には二〇代の詩人、歌人、作家、画家がジャンルを越えて集まり、芸術論が活発に交されたというから、坂本としては社会の動きと最も直接に関係した時期であったといえよう。この頃、若い画家がフランスから印象派を携えて相次いで帰国する。

「明治四一年には斎藤与里、四二年には高村光太郎、柳敬助、津田青楓が、四三年には藤島武二、有島生馬、南薫造、山下新太郎が、これより遅れて、大正二年に梅原竜三郎、大正三年に安井曾太郎」という具合であった。明治四三年四月、高村光太郎は「スバル」に、我國の印象派宣言といわれる「緑色の太陽」という評文を発表。また同年、雑誌「白樺」が創刊され、印象派、後期印象派の画家や作品の紹介に大いに貢献した。

このような時代の動きの中に在ると共に、坂本には一身上の変化もあった。明治四三年一月四日、従妹の権藤薫との結婚である。結婚後は、母歌子と三人で、東京護国寺亀原台に住むようになる。薫の華やかな性格も手伝って、寂しかった坂本家の家庭に明るさが生まれた。

坂本が、印象主義を取り入れるに至る経緯を考えてみると、前述のような時代的背景と、結婚という新しい体験を持った彼が、画壇にもたらされた印象派という斬新な手法と発想を、極めて自然に身につけ、消化していったと想像するのが妥当であろう。この転機の記念すべき作品が、第四回文展で褒状を得た「張り物」である。

「北茂安村の一部」のときの、描くことへの強い欲求をそのままぶつけた画面ではなく、感情を冷静に整理し表現している。「張り物」は、夫人をモデルにしており、ごく平凡な生活風景の一コマを捉え、光りの明るさを豊かな色彩を用いて描いている。画面中央に

は、赤いたすぎがけで張り物をしている夫人が配置されている。張り物の赤い布が陽光を受けて、夫人の手から胸、顔、髪に反映している様子が美しい。更に紫を沢山使うことによって、人間的な暖か味が画面全体から、発せられているように感ずる。また、縁側や張り板などの斜めの線の効果的な使用によって、空間を遊ばせずに画面の奥行きを出しているのが、見事である。坂本の作品は靈的である。という評価があるが、この作品に見られるように、初期においては印象派の影響が顕著で、日常生活の喜びを率直に、明るく表現しているのである。しかし、フォルムを明確に捕えている点は坂本らしい所だ。谷口治達氏も「坂本の全作品の中で、最も人間的なやさしい作品である」「これは白樺の主張とも一致する生活詩の謳歌である。坂本も、ここから出発し、美術を通じての近代化の担い手としてそうした主題の展開をつづける道もあった」と述べておられる。けれども、このような位置には留まらず、より深く思索を巡らしつつ、独自の道を黙々と歩み続けた。従って、この「張り物」は、印象派時代の坂本の記念的作品であるといえるのだ。

一方、画壇の傾向としても、この第四回文展あたりから変化が見られるようで、森口多里氏は次のように記しておられる。「形態的にも色感的にも何かしら主観的な解釈のあるものが、漸く勢力を占めるようになった。」翌、明治四四年の第五回文展で、坂本は「海岸」を出品し、新帰朝の山下新太郎、また、中村彝と共に、三等賞を得た。このような文展の洋画の主観的傾向は、次の大正洋画界の趨勢の兆に他ならないものであった。

- 2 佐々木静一「坂本繁二郎の東京バック時代」、三彩、昭四四・九、四五頁

3 前掲書

- 4 土方定一著「日本の近代美術」岩波新書、昭四一、七六頁

- 5 谷口治達著「坂本繁二郎の道」求龍堂、昭四三、九五頁

- 6 森口多里著「美術八十年史」美術出版社、昭二九、一六二頁

- 7 「海岸」油彩、四〇号、明四四、二九歳

第四章 印象派の消化と一元意識への覚醒

(一) 画論「存在」

さて、印象主義を取り入れた坂本の、当時の思索面はどのように進められているだろうか。また、それを画面上にどう示そうとしているのだろうか。思索しつつ、作品の制作を行う。その両方が表裏一体となり、どちらが先立つことも良しとしない、この態度は、坂本の一生を通しての追求の方法であった。先ず、明治四四年七月に雑誌「方寸」に載せた、「存在」⁽³⁾と題する小論から考えてみたい。

「物の存在を認むる事に依つて、自分も始めて存在する。」と冒頭に記している。つまり、「物の存在を認むる」ということは、「自分同存でありながら意識には物なる只其事のみである、自分なる者があつては、それだけ認識の限度が狭くなる、自分を虚にして始めて物の存在をよりよく認め、認めて自己の拡大となる」という考え方である。そして、存在する意識を彼は、「一元」と名付けた。それは、換言すれば「自然力その脈動する意識であるかも知れない、

刹那々々のみを、自分たり得る心である、強ひて説明すれば「消滅する心」だとし、「一元は物の力の根源が、自然力と云ふ一原に起因したと云ふ理論の一元ではない、意識の同化である」と説明する。

「只一点の立脚地により、只一方を見得る心は、心縛する程の存在境を意識するだろう、虚は実に逆に一大存在の意識である」と、彼の弁証法を確立している。自分の存在を虚にし、そこから、より大きな悠久の存在を擲もうという、極めて東洋的な「虚」あるいは「無」という概念に着目しているのだ。

この考えを芸術の上に当てはめれば、「所謂達人の芸術が人心と深き交渉を持つところは、虚の意識或は一元の意識に接触の境地、又は其れに近い或るものの存在であると思ふ、一元意識の上に認められた芸術は、其喜びは衣食住の嬉しさの如くに、限内の喜びではなく、大きな世界に大きな自分を発見した喜びである、(中略)しかし、其神経の発原地は、脈動こそは広義に通じて居るのであるが、五体の盛衰と共に盛衰させらるる位置に在るので、衣食住を無視しては存在されないものである」として、霞を食す仙人のような考えではなく、どこまでも、現実を踏えた思考というべきで、ここに、制作と密着して考察を進めた坂本の合理性を見ることができ。また、日常性の中に無あるいは、虚を求める、いわば禅の心といったものがうかがえるように思う。

「一元意識に住する間は、其脈動の通じ得る総べては自分たり得る境地である、他人は勿論木片草虫其事の存在を認め、真に之れを意識し其処に自己を認めたものである、(中略)一元の自己は、必ずしも憎悪好醜しないのである」と述べている点は、坂本のモチーフが、様々の変化を遂げている理由を示すものといえる。坂本の主

観によってモチーフが選択され、作品に表わされた総ては坂本自身に他ならないのだ。そして最後に、「一元的芸術には、又肉の局限立脚の芸術では及ばないものが宿る、そして之れが世間と云ふところに用事を持つとき、肉の立場のものは狭い近い周囲にのみ關係を持つもので、時代でも過ぎれば直ちに忘却さるる芸術であるが、一元的のものは総べて脈動して時代を経た世界に迄、何処迄も關係を持つだらう、斯くして却って尤も世間的用事を發揮して来る」と記している。これこそ、彼の言う「漸達的」に光輝を發する芸術なのである。坂本の芸術の目標が、ここで理論的に明かにされた。

(二) 「うすれ日」

以上の考察に裏付けられた作品が、大正元年（一九一二年）第六回文展に出品された、「うすれ日」である。この作品は、荒涼とした風景を背に、中央に白・黒のぶちの牛が一匹立っている。夏目漱石が感動して、朝日新聞に評文を寄せたことは、よく知られているところである。その一部を引用してみると、「此荒涼たる背景に対して、自分は何の詩興も催さないことを断言する。それでも此絵には奥行があるのである。そうして其奥行は凡そ此一匹の牛の、寂寞として野原に立っている態度から出るのである。牛は沈んでいる。もっと鋭く言えば、何か考えている。『うすれ日』の前に佇んで、少時此変な牛を眺めていると、自分もいつか此動物に釣りこまれているものかあったら、夫は牛の気分を感じないものである。電氣にかからない人間のようなものである」と書いてある。作品の真意を突いた評文である。後に坂本は、自分の苦心を理解してもらえたこ

とを喜び、非常に励みになったと述べている。西洋からの、押し寄せる移植文化の氾濫の中で、自己の納得のいく、より真実なものを見失うまいと苦悶している点で、両者は一致したのであろう。この時の漱石は、「三四郎」「それから」「門」という三部作を書き上げ、小宮豊隆氏のことばを借りれば、それ以後「自分の中の私を掘りつくしつつ、自分の心の修業を完成させようとした」という方向を辿るのである。この方向は、そのまま坂本にも当てはめられる。

また、前作の「張り物」と比較してみると、その明朗さは影を潜め、地味な色彩で、しかも強い原色は用いず、すべてに白を混ぜたようなぼんやりした色調で統一され、一見すると、一種のムード的な効果を狙っているようにも見える。しかし、単なる表面的なムードであるなら、人を「考えたくさせる」ような力を持つはずはない。佐々木静一氏が「一六歳の作品『立石谷』では、とげとげしいまでに対象の滝や岩の物質感に食いついていたのが『うすれ日』では、牛の存在自体に迫っていて、しかも牛の物質感を越えようとしている」と述べておられるように、坂本の、自己を虚にして、物を見ることにより、一層大きな自己の存在を見出す、とする考えを具体化しているのである。そこに描かれた牛はまた、坂本自身でもあるのだ。ここに、単なる印象主義の吸収ではなく、早くもそれを積極的に越え、自己の目的に迫ろうとする努力がある。画壇の動きとしては、大正元年一〇月フューザン会が結成された頃に当たる。このとき坂本は三〇歳であり、彼の生涯の目標が、いろいろ鮮明に把握された時期である。

同年の美術新報に、油絵の特質について次のように述べている。「油絵具にも材料として随分不便な点があります。風景を描くにし

ても、自然界の現象は画家が筆を動かして居る間にも刻々に遷って行きます。併し材料上の拘束があるから、写真機械を以てパッと瞬時の光景を板の上に止めるといふやうな事は出来ない。(中略) 只材料その物にこの欠点を掩ふに余りある程な深味がある為に、我々はどうしても心を引かれずにはゐられないのです。こうして、哲學的思索と共に、材料としての油絵の特質についても研究を進めている。その間、日本画との比較も行われており、東洋的な一元の世界を、洋画で表現しようとする苦難に充ちた、模索の時期に当たっているのである。印象主義を坂本なりに消化した、最初の転換期の作品が、「うすれ日」といえよう。

この時期に特筆すべき、もう一つの事は、大正二年ごろから、詩人三木露風との交友が始まったことである。性格的に引かれる所があったようで、東洋と西洋についても深く語り合い、また、三木に誘われて九段の華族会館能楽堂に、よく能を見に行くようになった。この「能」を通して、東洋の幽玄の美意識により明瞭な自覚を持つようになつたと思われる。

注1 雑誌「方寸」は、山本鼎・森田恒友・石井柏亭が明治四〇年から創刊したもの。其後小杉末醒・坂本繁二郎・倉田白羊・織田一磨・平福百穂等が此同人に加わつた。石井柏亭によれば「方寸」の同人と云つても皆性情を異にし、必ずしも芸術上の主義に於て一致しなかったが、併し展覧會当て込みの養骨折を排して感興の充実を旨とすることに於ては少くとも一致する処があった。(中略) それは忌憚なき評論をも載せると同時に画と詩文とに於ける画家と其親しき

詞友との自由な発表機關に充てられた」と記している。明四四年まで続いた。(石井柏亭著 日本絵画三代志「昭一八・三・一、参照」)

- 2 坂本繁二郎著「坂本繁二郎文集」中央公論社、昭三一、「存在」明四〇・七、昭三〇訂正
- 3 「うすれ日」油彩、*17 x 16 cm*、大正三〇歳
- 4 河北倫明「坂本繁二郎」日本近代画家全集第一二巻、講談社、昭三八、三二頁
- 5 夏目漱石著「門」岩波書店、昭四一、二二九頁、「解説」佐々木静一「坂本繁二郎の東京バック時代」四三頁、三彩、昭四四・九
- 7 フューザン会とは、印象派、後期印象派の我国における最初の団体。
- 8 坂本繁二郎著、前掲書、七一頁「一長一短」明四四・九

第五章 模 索 期

(一) 画 論

画壇は、明治末から大正初にかけて作家の帰朝が相次いだ。大正二年には梅原竜三郎が、三年には安井曾太郎がいずれもフランスより帰国した。文展の洋画は、この新帰朝者たちを迎えることによつて、審査に対する不満が高まつた。そこで、日本画と同じように、洋画も新旧の二科制をとるよう運動が起こつたが、文部省の聞き入れるところとならず、大正三年、文展に対する我国初の在野団体「二科会」が生まれた。鑑査員は二科制賛成者の間から互選で決

め、坂本もその一人となった。二科会の意義は、「作家の内面的な、芸術的活動を重視し、そこに見られる人格（自我）の優位を主張すること」であつた。この精神による二科会の新人の育成や海外の新潮の紹介、といった功績は非常に大きかつた。第一回展は、一〇月に文展と同時に上野で開かれた。坂本は、「海岸の牛」を出品し注目された。また、この前後、彼の沢山の画論が執筆されているのを見逃せない。渡欧後の坂本の主張と比較するためにも、やや詳しく見てゆきたいと思う。

先ず、大正二年の「思つて居る事共」においては、「画の出来るのは元より物が是認されたときに限られて居る、若し否定するならば絵画などとは無論縁が切れる。しかし是認と云ふ事には自づから否定が裏付いても居る。（中略）此否定は自づから心に迫つて来るもので、理由は何う云ふものか分からない。例へば或る物を敲く場合に、只当てた斗りでは其れに障る丈けで打当る迄にはならないけれど一度他の一方に振り上げて打下ろすと強く打当る様な具合である」と述べ、一種の弁証法的方法で緻密に思考を進めている。そしてこの是否は、人格から出る必然のものでなければならぬとする。

「進路」と題する大正三年一月の文章では、「盲智」について述べ、自己を虚にする困難さが示されている。「意識は智的になり易い。知らず知らずにも本能感得の純を妨ぐる事があるからである。其れかと云つて意識なしに進む事は事実される事ではない。偶然の結果以外に其れは期待する事は出来ない位置である。それで、さうなると進路は只一筋の羽目から羽目を進まぬわけに行かない事になる。今羽目から羽目に行かねばならなくなつて居ると思つたら其処

にはもう羽目の信実^{しんじつ}は消失するわけである。」故に、新鮮と知は相容れない形を持つているから、「新鮮の世界」に接するには「盲智」に依る他はないとする。そして、一を知つて其儘一に居たならば、安楽ではあるがそこにはもう墮落の第一歩がある、「安楽に居るには此の世界は余りに勿体ない」と言うのだ。「進む可き唯一の信実の道は、かくて盲に就いて得る捨身本能^{しんしん}の道しか開けては居ない」と結論する。捨身本能とは、自己を虚にして、本能で覺るといふ意味で、自己を虚にして進むときの唯一のよりどころとなるものなのである。これは、明治四〇年、二五歳の時、技能と精神の最真髓なるものに起因しなければならぬとの考察をしているが、それを深化、發展させた理論だと考えられる。

捨身本能を以て進む上に、根本的に大切なのは、「實」であるとするのが、「絵の實」と題する大正三年五月の文章である。「画が進んだと云ふのは、此實が進み得たときにのみ最上の意義があり得るのである。云ふ迄もなく努力も鞭撻も此實の上にのみ心せねばならぬのは勿論であるが、さて此の自分の實を調べ取扱ふと云ふ事が、事実の上に行ひ得るのは容易ではない。（中略）画が進行すると云ふ事も、先ず画者が自分自身を何れ丈け調べ得たか、随つて何れ丈け確実な自分の歩調を踏み出し得たかと云ふところから起る可き筈である」としている。そして、世の中が複雑化するにつれて、風潮に乗せられやすくなるが、その理由は自己の本質の声に耳を傾ける事を忘れるためであり、質の声こそ、「発動力」であるとし、自質を体得すること、つまり、自己の内面を深く見つめる重要性を説いている。「すべて無意味に属する真似の行動は、自質自認^{しんじつ}か不明か弱いところに起こる」、ロダンやダ・ビンチ、ゴッホが優れて

いるのは、「彼らの質が大きく深い、そして其自然との交渉が純に表現されて居るからだ」というのである。即ち、質とは「主義や振りや見かけではない、只其人と自然との交渉の度合ひの正味其物を意味している。こうして、時流に動かされることなく、「他人の芸術に対する崇拜は自己の半面にのみ、貧しくとも自分は自分である」と言つて、他を認めつつも、他の優れているのは何ゆゑ優れているのかの根本を見詰め、自分の納得のいく道をじっくり歩む毅然たる坂本の態度が、自質自認の説により、理解できるのである。これは、コロを崇拜しながら、コロと似た画風の作品が全くないところにも、相通つるのではないだろうか。

大正四年、「画の中毒」⁽⁷⁾の中では、「いいと云ふ事は例へそれが形式的に遠く東西に相分れて居るやうなものでも、火と水の様に根本的に迄相拮抗するものでないのは云ふ迄もない事である。(中略)画の力も形こそ多様なれ、いいと云ふ事には自づから共通に接近すると思ふ」との信念を築いている。自分を欺かずに進むことが、自然に自分の道を開き、そこに自信も生まれる、として、八十数年の生涯をこの信念で貫くのである。また、「吾々は画筆を握る故に一面画から面を背けても居ねばならぬ、絵画以外の世界は却つて密接に絵画のあり方を暗示又一致共動もして居る」と述べている。また、大正二年にも「絵の事斗り二六時中云つて居るのは、自分を自殺に引入る様なものだ、画は画の中からばかり生れるものでなく生活から生まれる」⁽⁸⁾とあり、芸術のための芸術といった考えではなく、生活の中に根ざし、そこで実感したものから芸術を築くという姿勢が、明かにされている。八十歳を越えてもなお、日本の情勢やベトナム戦争、大学問題にまで関心を示したというのは、このような考

えに基くといえよう。

彼の求めている「真」とは、「感激」という形で現われる、と大正四年九月の文章で述べている。「対自然の生活味は位置の様な形式ではない、只感激だけである」と記し、また大正五年にも「真の生気秘密は知識には動かない、感激の裏にのみ燃え得るものと思はれる」⁽⁹⁾と記しており、自然の深味、自己の本質は感激によつてのみ捉え得るというのだ。しかし、感激は、「珍又は新故の高潮」と、「自己本能と自然との動かす可からざる関係の高潮」と混同され易いが、両者は内容が異つて、「尤も高潮適帰せる自己と自然との力の交渉は常に只一線の上にある。例へ複雑にても真実に於て一線の上にある、そしてその意味で曾々クラシカルに又宗教的に共鳴ともなる、(中略)此一線の進行はそれだけ深き意味を生ずる」ことになる。また感激は、誠実や良心と兄弟分であり、「斯の感激を無理した努力感激のない只の馬力で出来た作品之等は皆折角出来ても反古になる作品である、感激は何うしても事実の真に相違ない」と述べ、要するに、真の芸術は感激を作品にすることであり、また作品の永遠性は感激が働いていることによって生ずるとするのだ。

次に、実際の制作の過程でぶつかる問題としては、時間と空間を、空間的な画面にどう処理するか、ということであった。「空間と時間的印象につきて」⁽¹⁰⁾で、大正五年に次のように論究している。

「自然に対する直接写生を感能的に描く人の殆んど総べてが免れ難き妥協であろう」としているが、自然の真実を画面に描き込もうとする坂本にとって、重大な問題であった。「生動せる画家の心は刻々に推移して居る」ことは、厳然たる事実である。この「空間的画面に時間的情緒が疊まり込んで出来上る」ということは、「免れ難

き」ことであるとしても、感能の適切を期するためには、どうしてもこの問題と取り組まねばならないのだ。「感能の如く刻々生きて移動して居るものを捉へそして其内に心の世界迄も生動させる事は、作画上の難易と云ふ上から云つて難事と云ふ可き位置である」。けれども芸術は、「作家の正直な真情性」を要求する。何故かといえば、「人の感性と云ふ不思議なものは、異る二つのものに同一の如き感を起し得る、之あるが故に画も成立する事になる。単に絵の具と見れば色のみに過ぎない、それに不思議な人間の心を植付け見る者に感じを伝達する事になる」からである。空間と時間の問題も、こたわらなければそれでも済むが、「其間の真実を求むると求めないとはやがて内容に深く關係をして来るのである」と言う。

「空間的に処決すれば、画面に矛盾は少いが、事実生動して居る時間的心の酷使から来る矛盾が現はれ易い」。一方、「時間的の心其儘を生かして進めば、画面の纏まりは出来悪いが心の迫りは真実に進むだらう、其結果は矛盾と混乱が生ずるが、嘘は起らないだらう」と分析する。前者は実在を把握する方に重点があり、後者は感覺的な画面になる。「生きた心を盛る上から此開門を是非棄切らねばならぬ」、その方法は、「感激の処決に一任する外に何の方法もないのである」と結論されている。

これらの画論によつて、画壇では、「哲学画家」というニックネームもつけられた。しかも、以上の諸論は制作と表裏一体で、進められてきており、次に作品と対照させることにより、坂本の苦闘の消息が一層明らかになると思う。

(二) 「海岸の牛」と「牛」

「海岸の牛」は、前述の如く、第一回二科展に出品された作品である。日に照らされた海岸に立つ一頭の牛を描き、「うすれ日」と比べて、色彩も豊かで再び明るさのある絵となっている。河北倫明氏は、「たんなんな筆触で追求、その中に美しい情感を匂わせている。初期の作に見られた作者の才筆がここまで密度を加えたことは、並みならぬ精進のせいとしなければならない」と評しておられる。この絵に認められる情感は、「禪家的」筆画は或る精神の暗示はある、しかし情感がない、直感も情感のものでなければいけない⁽¹³⁾」として、情感を絵の大切な要素とする考え方のあらわれである。また、滞欧以後、一層洗練される「青」の色彩も、この作品あたりから用いられている。「海岸の牛」に続いて、「牧場」が第二回二科展に出品された。印象派的なタッチをもつて描かれ、色彩も前作の系統を引くものである。寺田透氏の指摘するように、「面によつて画面を構成する」⁽¹⁴⁾試みが成されているのは、注目すべき点である。坂本の「心そのまま」を生かしている作品であるといえよう。同じ大正四年の作品として、一方には「牛」がある。「牧場」とは全く対照的に、色彩の数を減らし、白黒調でまとめられており、印象主義的な系列へは入れられない。坂本のいう、「実在の深さ」を追求している作例といえよう。

大正六年の作品「髪洗ひ」⁽¹⁵⁾は、印象派的な手法で描かれている。モチーフとしても、坂本には珍らしい半裸の女性である。多彩な色で、光を反映する黒髪を表現して、皮膚も赤味を帯びており、印象派風の感覺的なつかみ方をしていいる。

さて、大正九年には、「牛」⁽¹⁶⁾という作品がある。第七回二科展に出品したものであるが、明らかに大正四年の作を引き継いでいるも

のと思われる。中央に黒一色の牛が居り、その色調は油絵による墨絵の試みともいふべきものであった。

翌大正一〇年に坂本は、洋画の欠点は「その色彩において常につきまとわれる時間的ところである¹⁹⁾」としている。反面、長所は「建築的厚味」と「現実的直接さ」の表現であり、この点を生かしながら時間的ところさという欠点を克服しようとしているのだ。この考えは、大正五年「空間と時間的印象につきて」から引き深められている問題である。更にここでは、油絵におけるこれらの長所・短所の逆は、即ち東洋の絵画の長・短であることの指摘が加わり、この統合が課題であると述べている。それが、制作の上では、大正九年の「牛」という作品によって油絵の色彩を、極限にまで押えるという形で試みられたのであろう。

振り返れば、「張り物」に始まる印象派の吸収と咀嚼は約十年の苦闘の後、この「牛」に到って一つのメドを掴み始めたのだ。「光琳や宗達などの世界が現実にとそいささか超然として居るが、精神的にも感覚的にも甚有機的深さを以て迫るところは、限りなく酔ふ事が出来る²⁰⁾」と述べ、その有機的深さを油絵でいかに表現するか、この課題を、前述で示した多くの画論を見ても理解できるように、自己の内面と作画の方法とを理詰めで徹底的に追求することによって解明してきた。ここに、坂本独自の芸術世界を展開する糸口を得たのである。それは、輸入品であった洋画を日本人の、そして東洋人の気質・体質に合致させる上での重大な変化する時期、と言えるのである。このような時期を経て、大正一〇年七月、彼はフランス留学に旅立ったのである。

- 1 土方定一著「日本の近代美術」岩波新書、昭四一、八〇頁
- 2 「海岸の牛」油彩、71×117cm、大正三、三二歳
- 3 坂本繁二郎著「坂本繁二郎文集」中央公論社、昭三一、九四頁「思って居る事共」みづゑ、大正二・六
- 4 前掲書、一〇〇頁「進路」みづゑ、大正三・一
- 5 前掲書、一〇二頁「画の質」みづゑ、大正三・五
- 6 前掲書、一〇九頁「画の手帳から」みづゑ、大正三・七
- 7 前掲書、一二一頁「画の中毒」みづゑ、大正四
- 8 前掲書、九八頁「思って居る事共」みづゑ、大正二・一
- 9 前掲書、一二六頁「感激」みづゑ、大正四・九
- 10 前掲書、一四〇頁「画の手帳から」みづゑ、大正五・九
- 11 前掲書、一三一頁「空間と時間的印象につきて」みづゑ、大正五・一
- 12 河北倫明著「坂本繁二郎」日本近代画家全集第12巻、講談社、昭三八、一一頁
- 13 坂本繁二郎著、前掲書、一一〇頁「画の手帳から」みづゑ、大正三・七
- 14 「牧場」油彩、82×81cm、大正四、三三歳
- 15 寺田透「坂本繁二郎の死」芸術新潮、昭四四・九、
- 16 「牛」油彩、五〇号、大正四、三三歳
- 17 「髪洗い」油彩、81×55cm、大正六、三五歳
- 18 「牛」油彩、83×116cm、大正九、三八歳
- 19 坂本繁二郎著、前掲書、一六二頁「素描と色と」みづゑ、大正一〇・一
- 20 前掲書、一六三頁

第六章 滞 欧

(一) パリでの生活

坂本にとって、渡仏は画家としての信念に全く動揺をもたらしなかった。しかし、そのためにこの三年間を、軽く見過ごすことはできない。より広い観点から彼の芸術の位置づけをする上からも、重要な意味を持っているのだ。

大正一〇年（一九二一年）七月三十一日、横浜より乗船してフランスへ向う。九月一七日上陸。パリ、エルネストクレッソン一八番のアトリエに入り、十月からシャルル・ゲランのアカデミー・コラロッシュに入るが、三ヵ月位で止め、その後は自由な研究を続けた。

先ず、パリ通信として書き送ってきたものから、新しい環境をどう観察しているかを見てみたい。フランスでは家も古く、落ちつきがあり、土地にも余裕があり、従って人の心もおだやかなのに対し、「吾々の生活の何といふ息苦しい人口過多国土不足のみにめさであらうとやらやましさが先に立つ次第です」というように、フランスの気候風土の温順さ、土地の広さ、人の心の伸びやかさとその生活を見て、日本の貧しさを痛感している。しかし、満足できぬ何ものかを感じている。「不思議と此国土の感じに物足らぬものが一つあります。それは事毎に神秘性の欠けていることで（中略）趣味はあるが驚異がありません⁽³⁾」、また「美の展開もここでは実に合理的で事によって其筋道が、余り見え透いていて微笑されることがあります⁽³⁾」と記している。このような美の合理性についての印象は、和辻哲郎氏もまた、次のように提起しているところである。「ま、つまりが果して規則的なことによってのみ得られているか

どうか、つ、り、あ、い、が果たしてシンメトリーや比例のごときことによつてのみ得られているかどうか、そこには確かに疑いがある⁽⁴⁾」「規則にかなうことを特徴とするヨーロッパの芸術に対して、我々は、合理的な規則をそこに見いだし得ぬような作品を東洋の芸術の内に見いだす。もとよりそこにもま、とまりはある。（中略）ではそれは、いかなる性質のものであろうか」。従って、坂本が抱いた、このフランスの印象は後の東西を比較する考察の大切な契機となっていることに気付くのである。

毎日の生活は、丹念な画廊回りやアトリエでの仕事、その合間にはスケッチ旅行に出かけるというふうであつた。好きな地方は、ブルターニュ海岸あたりだという。この、三年間の滞在中に約三〇点の作品が制作された。主な作品を選んで、大正九年の「牛」以後の発展を辿りたいと思う。

(二) 滞 欧 作

パリでの第一年目の作品「静物」を見ると、再び色彩を復活させている。また、今まで少なかった人物の習作も試みられるようになった。この他のモチーフとして風景や静物がある。しかし、風景や人物は帰国後ほとんどなくなる。大正一一年の「ポルテ・シャンチ⁽⁵⁾」⁽⁶⁾、一二年の「ヴァンヌ風景⁽⁷⁾」などを見ると、形態の単純化、様式化ということが進められる。要約された家や樹木やその他の物の形は、面によつて捉えられ、それによる構成という感じがする。渡欧以前の「描写性」と異る、新しい表現方法をとってきているのだ。

また、人物の作例として、大正一二年の「老婆⁽⁸⁾」をあげてみた

い。思いきった單純化が行われている。しかし、明暗法によって対象の物として持つ形態、存在感をギリギリの所で保っているのは、坂本たるところである。色彩は、極端な対照を避けているが、その中でも褐色と黒の対照が美しく、効果的だ。同年の「帽子を持つる女」⁹⁾は、パリ時代の様々の試みの集約された作品と見られる。対象を色面に要約した彫刻的ともいえる把握、バランスのとれた構成で、フォルムも明確である。河北倫明氏が、坂本の工学的資性の最も顕著な例として指摘しておられるように、肘の弓型に曲げた線が帽子まで続き、襟の曲線のつり合いがよくとれている。色彩もどぎつい対照を避け、調子の変化によって表現されている。滞欧作全体にも言えることであるが、色調は、渡欧前に比べて著しく洗練されたといえる。エメラルド調もこのころ生まれ、後の、馬のシリーズの美しい色の世界も、このときの色彩が基調となるように感じられる。また、一九二三年のサロン・ドートンヌの二科セクションに出品した際には、師ゲランも賞讃を惜しまなかったという。この作品は、滞欧中の最高傑作といえるであろう。

さて、彼におけるフォルムの單純化の問題であるが、対象を色面によって要約するという処理をしている。これは、大正一〇年の「素描と色」という文章の中で「洋画的色彩に於て時間的ところさが短所」であるとして述べ、「現在の如く洋画的色彩が其出来上りが一筆一筆の筆触的偶然的因果關係を免れない限り、此理想に到達する事は容易でないだろう」と結論していることと、結びつけてみると、その因果關係を免れる方法として試みられているのが、「帽子を持つる女」などに見られる、きわめて組織的なルールによる構成ではないかと考えられる。それは、油絵の時間的ところさを克服し、空

間的適切さを画面に盛り込む研究の過程を示しているのである。ミレー、コロの態度は、「頭の中で一応囁んだ自然で、所謂写生的ところさはない」とも述べている。つまり坂本は、自然の把握の方法として、主観的につかむ、即ち自然を頭の中で一度咀嚼してから画面に描くという方向に向っている。しかし、印象派の場合、「モノやピサロは、つねに光を色彩におきかえつつも、光は光として、客観的かつ合理的な立場から純粹に視覚の対象として取りあつかった」とされるような意味において、自然を見た通りに描くために戸外写生をしたのが印象派であった。従って、坂本の場合、そこから脱した理論に立脚しており、日本における、後期印象派というべき存在と見る事ができるのである。しかし、自然を主観的に把握する方法として、ヨーロッパの後期印象派の人々のように、論理を先立たせるのではなく、自己を虚にして自然に向う、という一元的な立場に立っているところが特徴である。この問題は、坂本の東洋西洋の比較論の中から、もう少し明確にして行きたいと思う。

注 1 坂本繁二郎著「坂本繁二郎文集」中央公論社、昭三一、一

七〇頁、「巴里通信B」大一一・一二・二四、二八

2 前掲書、一七一頁

3 前掲書、一七一頁

4 和辻哲郎著「風土」岩波書店、昭一〇、一七八頁

5 前掲書、二八四頁

6 「ポルテ・シャンチー」油彩、31×49cm、大一一、四〇

歳

7 「ヴァンヌ風景」油彩、33×41cm、大一一、四一歳

8 「老婆」油彩、80×60cm、大一二、四一歳

9 「帽子を持てる女」油彩、80.5×65cm、大一二、四一歳

10 坂本繁二郎著、前掲書、一六四頁、「素描と色と」大一九

・一

11 前掲書、一六二頁

12 柳亮著「フランス美術一八三〇〜一九五〇」美術出版社、

昭四三、一〇九頁

第七章 東西の比較論

(一) 西洋と東洋の美意識

以上のように作品を見ると、パリにおける制作もまた一作一作が、試みに満ちたものであった。色彩の洗練、フォルムの無駄のない単純化は渡欧の大きな成果である。それに加えて、東洋、西洋の相違を肌で感じ、「油絵の伝統の本場で、身も心も浸りつけて」比較考察したことは、自己の「歩みよう」について、世界的視野から確乎とした自信を得た点で、大きな成果であった。この確信が裏付けとなつて、全人類に通づる芸術を指向するより大きな目標を立て得たのだ。ここに、坂本の東西の比較論を、帰国前後の文章の中から取り上げてみたい。

先ず、大正一一年一二月の巴里通信では、「ジョリー」という言葉が仏国をよく代表しているとして、「僕は此ジョリーの言葉が此国土の気分と共にあまりぞつとしないのであります。やがてこれは東洋気分と西洋気分の違ひであります。仏国の美意識が女性的で感覚的で裝飾的であること山本君が仏国の面を家具に比し伊太利の

面を建築に比してゐるのは當つてゐるやうです。あのドラクロアの雄大さもクールベの写実もアングルのクラシックも伊太利のものに比すると何としても小手先芸術の感を免かせません」として、坂本なりの評価を率直に述べている。そして、「小手先」の感がどこから来るのかを更に究明してゆく。

坂本はループルの入口に初めて立つた時、「世紀始まって以来の巨人の声がいかに響くか」を大いに期待した。しかし、多くの作品を見て「色々の教訓は限りなく暗示されても、感激の情は予期に添はず止むを得ないもののある事を思知らされねばならなかつた。」と述べている。西洋人の作品は、「精神的に根本が社会意識衆意識」で、「最初から会場意識」である。これに対し日本人の画は、「まだ過去の習慣現在の生活感から家庭的個人的味がつきまゝとて居る。

(中略) 多くは個人的生活感に立脚され又鋭どき純一さも、其処に嚴敷要求されて来て居る、匠気とか下品とか云ふ点に潔癖である事恐らく日本程嚴敷ところは他にあるまい。此の眼で睨まれたら西洋の画で助かる作品は少ないだらう、吾々には無意識の裏に此個人自分の心、云ひかへれば既に一種宗教意識化した希望が潜んで居る。その要求が充たされない作品には、容易に頭は下がらない。」としている。しかし、そのような立場から見て歩いても、なお「巴里の画界には何としても日本よりは本物が居る事は事実である。色々の点で之ぞと取立てられないにしても暗示は受けられる」と、認めている。外国に留学する人々を、自分を崩壊させても異質文化にぶつかって行くタイプと、あくまで自分の納得の行く範囲でのみ吸収するタイプの二様に分けるとするなら、結果から見ても、坂本は後者に当てはまるだらう。しかし、気構えとしては、前者に当てはめられ

る。「日本にありて持つて居た考へにどんな鉄槌を受けるか、それを期待して楽しみであった」⁽⁶⁾と述べているところからも、自分の従来の考へに固執してはおらず、謙虚さと純粹さを以つて、ヨーロッパの芸術に對しているのがわかる。その結果、遂に動搖をきたさなかつたばかりか、一層自信を得たのである。これは、坂本自身の痴鈍を意味することかも知れないと、幾度も疑ひ反省したという。けれども、「事實は正直にそれが事實である外なかつた、之は勿論作品の価値の事ではない、画人としての歩みやうに就てである」⁽⁸⁾と記している。こうしてみると、坂本芸術の根幹は、日本の画壇の混沌とした状況とは別に、早い時期から確立されていたと考えられるのである。

(二) 風土・民族・本能

東洋、西洋の相違を肌で感じた坂本は、その原因が、「風土から来た民族性の相違」⁽⁷⁾であることに気付いた。この認識は、第五章で述べた大正二年頃の画論に見られる、生活感に根ざした芸術という考への発展であらうと思う。そして、フランスで一つ一つの具体的事実をもつて相違を体験したことは、何よりも強い自己の確信となつて定着したに違ひない。「一木一草の生氣なつかし味、露を持つた秋叢暗たんたる早春の芽生の如き、到る処に流るる河流の詩、空の色の變化、日本と云ふ土地の生存を改めて感謝せずには居られぬ、日本人が大凡生れながらにして自然詩人である事の偶然でないのを知つた」⁽⁸⁾と述べ、パリは「人間本位の社会」であり、日本は「自然本位に成立して居る」として、西洋の自然の不足を痛感している。

自然の相違は、また、人間の自然に對するあり方の相違となつて次のようにあらわれているとする。「東洋は自然の中に解け入る大乘覺知に謎の鍵があり西洋は何処迄も自然を對照解釈して居る。西洋でも自然を見ない作家はないでしょうが之は微妙な本性の中の動き方を指す意味ですが東洋は宗教的で西洋は科学的とも云へさうです」⁽⁹⁾と述べている。そして、風土からくる民族性の相違について、「之の点だけは将来にありても結局は続くものかと解されます。世界は次第に混合状態になるのも必然らしいが各国風土の生活相違も必然と考えられます」⁽¹⁰⁾、更に昭和三〇年の文章においても、「国情、文化度が直ちに、芸術消長となるのは勿論であるが、風土は人間の性格を何としても決定する。特に美術の悟性は生活実感にかかつて居るので創作と風土は、絶対的相關係にある。此意味で思想の統一、類似方向とは、別な現象がここには永続するだらう。(中略)西欧の性格に目立つ自主解釈、科学性、東洋に目立つ実感悟性の傾向は、凡そ将来も続くだらう。」と述べている。

では、絵画の上でその相違がどのように、出ているかという点については、「フランスの絵画はいたずらに主義、方法が重視されていて、その現代作品の間に生きた人間性を求めたが、多くを得られなかつた。方法的变化のみあつて真実の響きが足りない」⁽¹¹⁾というのである。一方において、「西洋美術に失望した人が東洋美術に目を向ける傾向が出ているが、東洋の画は世界的人類的に堂々と天下に押出すにあまり体が調つて居ない」⁽¹²⁾と批判もしている。従つて、「内と外との結合した確固とした人間に密接な芸術を建設せねばならぬ」⁽¹³⁾と述べている。

では、東西両方の長所、短所を補つて人間に密接な芸術を生み出

すのは、何に基けばよいのであろうか。画は「本能が主体」であるとして、「小生は画の知恵は只自己の本能のみに求めて居ます。理智も本能に吸収して後のみ意味をなす」と言う。なぜならば、「美の鍵は本能靈感にあるだけで画面構成の理論の如きも必要に相違ないが理あつては何処迄往つても理以上になれない筈でそれ故すべてを知ると共にすべてを忘れねばならぬ矛盾に似た二様の本能がからみ合つた一線を行かねばならず迥も上手などにはなれそうもありません」とする。結局、「理智や思想は画に方向を与へるけれども画を決定するものは本能である」という点に達する。この考えは、第五章(一)で示した大正二年の画論にある「進路は意識と本能の羽目から羽目を進む他ない」という考え方から続いているものであり、それは更に溯つて、明治四〇年二五歳の時の「技能とは精神の最真髓なるもの」とした考察とも通づると見ることが出来る。従つて、このことから、大正初期、三〇代のごく初めに、絵画への姿勢の根幹が固められており、渡仏後も変化をきたさなかつたことが、画論の上からも証明されるのである。あの大正初期の摸索期の中で、自己の明確な信念を確立した頃、画壇は印象派を携へた新帰朝者の相次ぐ時であつた。小倉忠夫氏の、「既成の様式や絵画思想を以て問題を解こうとせず、『捨身本能覚』によつて、つまりは仮説を立てることなしに根本問題を解決しようとした」という指摘のとうり、全く独自の思索を経た結論であつた。終始論理的追求をした坂本が、理知より本能を優先させている点は、一見矛盾をきたしているようであるが、理詰めの窮極に残る「何か」、つまり本能によるのみ知ることのできる部分に気付き、到達したのである。この点を表現しようとした所に、洋画を、東洋人の感覚に近付けることので

きた理由が存すると考えられるのだ。

(四) 人類的芸術への指向

このような、東洋・西洋の比較の上に立ち、本能感得によつて描く坂本は、東洋的あるいは西洋的という、どちらの方向も選ばずに、全人類の理解できる芸術を指向する。井上三綱氏宛の書簡を見ると、その間の詳しい理由が窺える。『有よりも無の方が我々民族にわかり易いときさへ思われる』と云ふ君の心持もよくわかります。又小生も至極それは同感です。——それだからこそ実相(人の心をつつ真実性の意味)を知る必要も一層吾々の前に大切であると思ひます。(中略)有無相通するところ深く行けば行く程互は却つて益々握手がある筈です。更に云へば西洋的であつてもそれが高級と握手され東洋的にありてもそれが高級になれば西洋の高級に握手するだらふと思ふのです。』という高い考えに達した。そして、この考えもまた、大正四年に「画の力も形こそ多様なれ、いいと云ふ事には自づから共通に近接すると思ふ」と述べていることを、より深く確信したものだと思ふことができる。「東洋的と西洋的とを單に傾向的に見る丈にて輕卒に是非する事は差し控へ度いと思ひます。只吾々東洋人は事実何としても東洋的なものに共鳴深く其処に生活の土台がある事は云ふ迄もありません。(中略)只吾々は画人であり歩み進まねばなりません。自己以上又は自己にないものにも氣をつけて取り進む心でなければなりません」とも書いており、ここから、国土を超えた芸術という考えに達しているのである。「何れにしても風土的地方的趣味的裝飾感等の如きは各人の居所によりてそれぞれ必然性があり彼は彼之は之である他ないのでしょうが超国

土的芸術は之れより以上の人間性が実証されたものでなければなら
ないように思われ之意味に於て小生は未だ表面化に到って居ないも
のもあるらしい東洋の潜在力を期待されるように思います」と述べ
ている。

更に、この考えを実際に描く上での気持からも説明している。理
想とする状態は、「作家の姿が出来るだけそのまゝの真相を現わす
事」で、ここに時代性の超越が可能となり、方法・形式以上に真善
美に近づく力も出てくる、つまりそれは、「自己に既存せる内容」
を表現することに他ならないから、「只正直に自然を描く事によつ
て自づから積極的でなくとも超現実もアプレゲールも出て来る筈
だ」と説明する。ここに、坂本がコロを最も尊敬する理由が理解
できる。彼はコロを讀えながら、コロに似た作風を全く見せて
いない。コロの、自然に対する「素直さの偉大」、ここに無類の
価値を認めているのだ。そして、またコロにおいて、東西の融合
点を発見し、時代を超えた真のクラシックの味わいを見出している
のだ。コロの作品について、「人も水も土も木も石も家屋もあり
のまゝの深しさやきが何ともいへぬ奥底をにじみ出させて来る。
ここでは写真も象徴も立体も時代も超越されている、それで近代思
想をも圧倒しているのだ」と昭和四年、「偶感」と題して記してい
る。コロの芸術が語りかけるこの深みを汲み取った坂本はまた、
コロと並び得る「高い心の画境」にあったとはいえないだろう
か。

注1 坂本繁二郎著「私の絵私のこころ」日本経済新聞社、昭四

四、六九頁

- | | |
|----|--|
| 2 | 坂本繁二郎著「坂本繁二郎文集」中央公論社、昭三一、一
七二頁、巴里通信(B)大一・一二・二四、二八 |
| 3 | 前掲書、一七九頁「雑感」みづゑ、大一四・一〇 |
| 4 | 前掲書、一八〇頁 |
| 5 | 前掲書、一八一頁 |
| 6 | 前掲書、二六八頁「自分の事」西部美術、昭二二・一 |
| 7 | 前掲書、三六一頁、黒田重太郎氏宛書簡、昭二五・二・二
四 |
| 8 | 前掲書、一八一頁 |
| 9 | 前掲書、三六二頁、黒田重太郎氏宛書簡 |
| 10 | 前掲書、三六一頁 |
| 11 | 前掲書、二八七頁「日本絵画の将来」昭三〇・一 |
| 12 | 前掲書、二五〇頁「絵画の健全性」昭一七・三・一七、二 |
| 13 | 一
前掲書、一九〇頁「之からの道」アトリエ、大一五・二 |
| 14 | 前掲書、三三三頁、井上三綱氏宛書簡、昭七・一・二八 |
| 15 | 前掲書、三三六頁、井上三綱氏宛書簡、七・一一・一六 |
| 16 | 前掲書、二四一頁「本能」美の国昭一三・一〇 |
| 17 | 小倉忠夫「追悼 坂本繁二郎―坂本繁二郎の画業と人―」
芸術生活、昭四四・一〇、三〇頁 |
| 18 | 坂本繁二郎著・前掲書、三四六頁、井上三綱氏宛書簡、昭
一一・一一・二六 |
| 19 | 前掲書、三四七頁 |
| 20 | 前掲書、三六二頁、黒田重太郎氏宛書簡、昭二五・二・二
四 |

- 21 前掲書、三七〇頁、井上三綱氏宛書簡、昭二五・八・二九
 22 前掲書、三六四頁、黒田重太郎氏宛書簡、二五・二・二四
 23 前掲書、二七六頁「偶感」西日本新聞、昭二四・一・四

第八章 渡欧以後

(一) 物感・馬・静物

「全人類への結合を指向する」⁽¹⁾芸術を目指して、帰国後の制作はどのように押し進められたのであろうか。帰国直後、家族の待つ九州久留米へ向い、暫くその地に仮寓した。上京を求める多くの勧めもあったが、そのまま、昭和六年（四九歳）に福岡県八女に住居とアトリエを定めた。また、昭和一九年の二科会解散後は、何れの団体にも属さなかった。このような環境で、制作に打ち込んだ。

昭和前期、坂本は画論の中に「物感」ということを強調している。これは、実感、レアリテ、現実感、立体感というような意味である。「物感」は特に作家の本能的個人的なもので、形や色の如く人間相互の感化伝習が容易でない。趣味色彩も勿論個人的なものであるが、物感に比すれば遙かに共通消長のものである。物感はそのだけ画者個人的生活感の実証が裏付いて居る、時代思潮や趣味やを超越して、尚且つ今日の人にも働きかかるものをもつ、古代作品の如きは作家の偉らかった本能物感の働いて居る力に因るところが深いのである、永遠性の如きは物感の裏にあるとも云へるであらう」と説明している。全人類の意志を持つ絵画にとつては不可欠の要素すべてを意味しているのだ。これが、作品の上で追求されているのが、昭和五年頃より始まった、馬のシリーズである。「九州では馬

がよく見える。つまり土地によりて動物のはまり方の相違である」として、気に入った馬を求めて九州を堅無く歩いたという。

昭和七年の「放牧三馬」⁽²⁾は、昭和初期の代表作である。三匹の馬の位置が見事に決まり、しっかりした画面構成がなされている。滞欧中から見られたエメラルド調も続いている、さわやかな情感と明るさが画面にただよっている。また、昭和二八年「水より上る馬」を発表。この作品で、翌年第五回毎日美術賞を受けた。あまり深くない川を、向岸から渡って来た馬が、そこから上がるうとする寸前を描いたことである。一瞬の馬の美しい姿勢を捉え、馬の毛波の輝き、水の動きなどを、坂本独得の美しい色調を駆使して、光の多様な反映と共に描くことに成功しており、その色彩の幻想の中に引き込まれるようである。また、そこに典雅な品格をも備えた画面は、馬のシリーズの代表作としてあげたいと思う。このように、同じモチーフを追求することについて、「同じ画材を描き続けて内容が限りなく進展するやうだったら、寧ろ画人としては誇である」と述べている。

また、昭和に入ってから、一方で静物も沢山描いている。戦争中、馬が少なくなったためあって、昭和一四年ごろより多く手がけるようになる。柿、栗、馬鈴薯、林檎、鶏卵、水鉢、植木鉢、炭斗など、身の日常目につくものを何でも描いている。馬と並んで、同じく物感の追求が一作一作に深く行われている。その中の一つで、最も好んで描かれた柿を素材とした、昭和一九年の「柿」を取り上げてみよう。しっかりと、深く深い色調でまとめられた画面、その中に永遠に存在を主張する物体としての柿が、強く心に迫る。この作品は或る美術館に陳列されているのであるが、他の作家の油

彩画の明快な色彩の中にあつて、ふと見過ごしてしまう程、地味な作品でありながら、一旦静かに見入ると、他の絵に一步も譲らない深味と不思議な力があるのだ。身近なありふれたものを描きながら、そこにこれだけの奥行きを感じさせるというのは、その扱った画材の裏に、練り上げられた坂本自身の心を、坂本自身がしっかりと捉え得ているからであらう。禅的な、ともいえる、一種悟りの境地を示しているのではないかと思われる、深い静寂が感じられる。

尚、このようなモチーフと取り組んでいる時期の昭和三十一年に文化勲章を、昭和三十八年には朝日賞を授与されている。

(二) 能面・月

絵の素材の変化として、昭和一八年ごろから能面が出てくる。以後昭和三八年まで続けられた。全人類に理解される絵画、という決定的な方向は、もはや変わることはない。ところで、坂本と能の出会ひであるがこれは、大正二年頃、青芝会という詩人のグループを通じて知り合った三木露風に誘われ、能を見るようになったことからであった。東洋的一元論に立脚し、内部へ深められてゆく彼の芸術は、能と共鳴する要素も多いといえる。世阿弥は、「風姿花伝」の中で、「老人の物真似を道の奥儀であるとして『老木に花の咲かぬが如き』芸風を強調している」とされている。このような内攻した力で支えられる能と、その芸によって初めて生命を与えられる能面とは、坂本にふさわしい素材といえよう。坂本の心が捕えた能面の一つの表情は、そのまま坂本の内的世界を象徴するものとも考えることが出来る。しかし、一方で彼は、能面の作りに対して不満な所が在ると語っており、裏返してはならないとされている面を、裏

側からも描いている。このような点を見るとき、素材としての能面の意味を、どう考えればよいのであろうか。寺田透氏も指摘されるように、そこに「オブジェ」の概念があると見ることもできると思う。

また、能面のもう一つの意味として、坂本が「一度西洋を見た後に油然と」日本人の顔を描きたくなった、「世俗的には無表情の様な日本人の顔も画の上から見ると気味の悪いやうな真相が何とも云へぬ魅力を示して居る」、と昭和三年に記していることに思い当たるのだ。この希望が、能面のシリーズで或る程度実現されているのではないだろうか。室町時代以来、数百年の伝統に洗練され尽くした能面は、日本人の顔の持つ普遍的要素が集約され、様式化されているように思う。そこに当った光の具合によって、喜び、悲しみなどその表情を様々に変化させる。しかし、また能面の持つこの象徴性や幽玄味を描きながら、その物を超えた坂本自身の内的世界の表現であることも、見逃してはならない。能面の背景として広く取られた空間と共に、画面全体に神秘感を強く漂わせるこの能面シリーズは、坂本の一元的意識が、いよいよ深められてゆくことを示すものといえるであらう。

やがて、最晩年にあたる昭和三十九年ごろより、月のシリーズが生まれる。そのしみじみとした味は、洋画が真に日本の風土に溶け合ったことを伝えるようである。一生を通して、一作一作に試みを重ね、八十歳を超えて、また新しい画材と取り組む、その探究して止まぬ姿勢に敬服する。

「自己の経験を透徹した造型意志につらぬかれた永遠の作品として実現した作家がおり、そのことで、日本の近代美術は成立してい

る」^①と土方定一氏は述べておられる。その美術史の一角を担う柱たる存在として、坂本繁二郎は位置づけられると思う。

注1 坂本繁二郎著「坂本繁二郎文集」中央公論社、昭三一、二

五一頁「絵画の健全性」福岡日日、昭和一七・三・一七、二一

2 大一三・七・二にパリを出発。九・一に神戸上陸。久留米市櫛原町に仮寓。四二歳。

3 坂本繁二郎著、前掲書、二一五頁「裕君について」アトリエ、昭五・六

4 前掲書、二〇七頁「放牧場」アトリエ、昭三・一〇

5 「放牧三馬」油彩、80.5×100cm、昭七、五〇歳

6 「水より上る馬」油彩、72.7×116.5cm、昭二八、七一歳
第二回国際美術展に出品されたものであるが、昭一二年第二四回二科展にも同じテーマで出品している。昭一二年の作が不満であったので描き直したという。

7 坂本繁二郎著、前掲書、二三五頁「動物画と私」アトリエ、昭八・九

8 「柿」油彩、46×55cm、昭一九、六二歳、ブリジストン美術館蔵

9 古川久著「能の世界」現代教養文庫・社会思想社、昭三五、七八頁

10 坂本繁二郎著、前掲書、二〇二頁「こんな制作がしたい」アトリエ、昭三・三

11 土方定一著「日本の近代美術」岩波新書、昭四一、二二四頁

結 び

私はこれまで、坂本繁二郎の各エポックを示していると思われる作品と、その裏付けとなっている画論を通して、彼の油彩画に東洋的意識がどのような過程を経て、どのような技法で描き込まれてきたかを追ってきた。第一章で述べたように、彼の誕生した時代は、人間が生きて行くための支柱としての思想が根底から崩壊した時期に当たっていた。従って強靱な精神をもって、一步一步自分で自分の歩みを見極めつつ、それを組み立てて行かねばならない状況の中に生い育ったのである。

急速に導入された海外文明が、時代の不安定さとその目新しさの故に、我国の政治・経済・文化のあらゆる面に無批判に受け入れられるという、全般的な趨勢を呼び起こしたのは無理からぬ事情であった。しかし、真の異質文明の摂取とはどういう事であろうか。先ず、模倣であっては意味がない。それ故、受け入れる側の主体性と獨創性が何よりも要求されるのである。そして、完全に消化し、異質感を完全に克服するところまで達しなければ、文明の融合の真の意義は生まれないと考える。

坂本が油絵と接した時、「洋画の切実な自然感覚」^①に感嘆しながらも、そこに何かに板につかぬものを感じた。その感じを、自分とびったりするところまで、徹底的に押し進めていったのが彼の歩みであった。そして、日本の風土を踏え、その上に育った民族の感覚を基盤として、自己を虚にして自然の中により大きな自己の存在を見出すという虚実一元の東洋的な理論で追求し、しかも、全人類の理解できる芸術を目指して確立されたのが、自然を最も尊んだ坂本芸

術である。輸入文化に対する、民族的個性からの対立的とまで言える違和感と正面から取り組み、少しの妥協もなく、自己の芸術を創造した。西洋に源を置き発達した油絵を、意識的に、東洋の一元論に基いて描くことは、東洋的性情を生かす、新しい油絵の理念と様式を生む、極めて示唆的な方法である。ここに、日本の油絵の主体的な一つの方向があるのではないか。また、坂本の苦闘は、第五章の多くの画論と作品の中に最も良く汲み取ることができるであろう。これを見る時、坂本の歩みはそのまま、近代日本の辿ってきた、海外文明同化という大きな課題を抱えた困難な道程とも一致し、彼は、それを芸術の分野に於て見事に洋面を日本人の油絵に消化するという点で、成功させたと言えることができる。

坂本は、昭和三〇年に「日本絵画の将来」と題した小論に、「美の創作される微妙な消息に於て東洋の風土は、特に恵まれた意味があると思う。(中略)支那漢唐宋の芸術が理を超越して純粹実感に飛躍した喜びの到達点は、吾々の氣持に無理なく受取れる。西欧近代美術のあり方に一概には言えないが、東洋の悟性が匂うのは恐らく、此長所の感化ではないかと思う。」と述べている。そして、この考えは次の諸氏の指摘と一致している。和辻哲郎氏は、「東洋においては、自然はその非合理性のゆえに、決して征服され能わざるもの、そこに無限の深みの存するものとして取り扱われた。人はそこに慰めを求め救いを求める。(中略)東洋の自然の荒々しく不規則であつてしかも豊富な姿から最も意義深きものを学び得た芸術家の『氣合ひ』のなかには、ヨーロッパの芸術に求めることのできないかくのごとき志向が強く現われていることを指摘したいのである⁽³⁾」と述べ、また、山本正男氏は、「今日、その西欧芸術精神が近

代文化としての行きづまりを超越すべく、つよく手をさし伸べているのは東洋の伝統芸術精神の世界である」と述べておられる。つまり、坂本芸術は、「東西精神の交流」という極めて現代的な大きな課題の上に追求されてもいるのである。山本氏はまた、「芸術の国際性とは、単なる抽象的な表現の普遍性ではなく、飛くまで民族的個性を通じての普遍的な人間性への訴えとして成り立つものといわねばならない。」と記しておられるが、明治・大正・昭和に渡って身をもってそれを実践したのが、坂本だといえるのである。

また、この作家研究を通して、全世界が急速に接近している現代に生きる人間として、文化の将来を考える自覚と示唆を得た。明治、大正と現在とは、百年余の違いであるにもかかわらず、私たちの感覚の中では意外に深い断絶がある。例えば、芸術の面で、ヨーロッパの印象主義や後期印象主義のほうがはるかに自然に現在と結びつけられるのである。しかし、混沌とした我国の文化の現状を考える時、明治・大正時代が経た矛盾に満ちた過程に目を向けることを忘れてはならない。それは同時に、東洋・西洋の異質文化が交流し始めた現代世界が、双方をどう融合するかの縮図とも見ることができからである。従つて、このような方向で、今後も近代日本の文化、特に芸術の問題を考察してゆきたいと考える。

最後に、私がこのテーマと取り組んでいる途中、図らずも、坂本氏の御逝去に遭遇した。存命の作家を取り上げている自覚と、その特典として直接お目にかかりたいとの期待があっただけに、寂しさ、残念さが一入であった。近く回顧展が催されると聞く。寡作の上、まとまって所蔵している所がなく、作品に接する機会を得るのが思うようにならなかったこと、また、曾て青木繁回顧展に寄せて

坂本氏が「遺作品となると、(中略) 芸術は作品本位に移り、能くこそ芸術を作品にはなし置けりと云ふ様な有難味も出る様な事になります。同じ作物に対しても、作者の人格を知って見るのと知らずに見るのとは、余程感じが違ふのと同じ訳でせう」と書いておられることなどから、その生涯の作品を一堂において鑑賞できる日が、今から待ち望まれるのである。

一九六九・一二・七

注 1 坂本繁二郎著「坂本繁二郎文集」中央公論社、昭三一、二

八六頁「日本絵画の将来」昭三〇・一

2 前掲書、二八八頁

3 和辻哲郎著「風土」岩波書店、昭四四、第四章・芸術の風土的性格、二〇三頁

4 山本正男著「東西芸術精神の伝統と交流」理想社、昭四一

5 前掲書、八頁

6 坂本繁二郎著、前掲書、七五頁「故青木繁君遺作展覧会」芸術新報、明四五・四